



AYUNTAMIENTO
DE ALICANTE

MÚSICA Y DANZA

(PRIMER CICLO)

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

DIRECTORA ARTÍSTICA: MAYA PLISETSKAYA



1490 - 1990
QUINTO CENTENARIO
CIUDAD DE ALICANTE
AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

26 de Enero de 1990

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

GENERALITAT VALENCIANA
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIA



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL LA ZARZUELA

PROGRAMA

- "Hoja de Álbum" - Duración: 27'
Música: Félix Mendelssohn
Coreografía: Ray Barra
- "Bhâkti, Paso a dos" - Duración: 12'
Música: Popular/tradicional de la India
Coreografía: Maurice Bejart
Puesta en escena: Azari Plisetski
- "La muerte del Cisne" - Duración: 5'
Música: Saint Sæens
Coreografía: Maya Plisetskaya

DESCANSO

- "Canto Vital" - Duración: 16'
Música: Gustav Mahler
Coreografía: Azari Plisetski
- "Paquita" - Duración: 30'
Música: Alois L. Minkus
Coreografía: Marius Petipa
Puesta en escena: Valentina Savina y Azari Plisetski



**BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL**

**Directora Artística
MAYA PLISETSKAYA**

ARANTXA ARGÜELLES	Bailarines Principales	CARMEN MOLINA
RICARDO FRANCO	ELENA FIGUEROBA	RAÚL TINO
	HANS TINO	

Solistas		
MARTA ÁLVAREZ	MABEL CABRERA	M.ª LUISA RAMOS
ROSANNA BURGOS	MONTSERRAT GARCÍA	SOFÍA SANCHO
DANIEL ALONSO	MANUEL ARMAS	JOSÉ ANTONIO QUIROGA
	JAVIER SERRANO	

Artistas del Ballet		
Verónica Altés	Gemma Gallardo	Esther Oliva
Anabel Alvero	África Guzmán	Rocío Peláez
Katy Arteaga	M.ª Europa Guzmán	Eva M.ª Pérez
Mar Baudesson	Olivia Jorba	Blanca M.ª Reche
Mireia Bombardó	Eva López-Crevillén	Susana Ruiz
Marta Charlofé	Mar Llorente	Adriana Salgado
M.ª Luisa Delgado	Muriel María	Yoko Taira
Marina Donderis	Belén Moreno	M.ª Jesús Tarrant
José A. Beguiristáin	Sebastián González	Tino Morán
Javier Castillo	Luis Martín Oya	Fernando Navajas
Eduardo Castro	José Martínez	Juan Carlos Santamaría
Antonio Fernández	Julián Mínguez	José Vicente Sales
Mauricio González	Pablo Molero	Oscar Torrado

**Director Estable
RAY BARRA**

**Adjuntos a la Dirección y Maestros del Ballet
AZARI PLISETSKI Y NINA SOJNOVSKAYA**

Ayudante de Dirección	Maestra de Baile y Repetidora
MÁXIMO BARRA	GISELLE ROBERGE

Pianistas	
ALBERTINA DOMÍNGUEZ	FERNANDO EMBER



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

HOJA DE ÁLBUM

Música: **F. MENDELSSOHN**. De Romanzas sin palabras (1832 - 1845).
Dos piezas para piano (1860) y Hoja de Álbum (1872).

Coreografía: **RAY BARRA**

Escenografía y Figurines: **PARMELEE WELLES TOLKAN**

Realización de Vestuario: **TALLER DE SASTRERÍA DEL BALLET**

Estrenado por el Ballet del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Lírico Nacional
La Zarzuela de Madrid, el 19 de Noviembre de 1988.

REPARTO

Hoja de Álbum, op. 117

**DANIEL ALONSO, ESTHER OLIVA, LUIS MARTÍN OYA,
ANABEL ALVERO, EDUARDO CASTRO, M.^a LUISA RAMOS**

Pieza para piano, n.º 1

MAURICIO GONZÁLEZ, MAR BAUDESSON

Canción Veneciana del Gondolero, op. 30, n.º 6

EDUARDO CASTRO, M.^a LUISA RAMOS, ÁFRICA L. GUZMÁN

Canción del Cazador, op. 19, n.º 3

**DANIEL ALONSO, LUIS MARTÍN OYA,
MANUEL ARMAS, EDUARDO CASTRO**

Canción Veneciana del Gondolero, op. 62, n.º 5

MANUEL ARMAS, EVA M.^a LÓPEZ CREVILLEN

Andante espressivo, op. 85, n.º 1

**JOSÉ MARTÍNEZ o JOSÉ A. BEGUIRISTÁIN,
ESTHER OLIVA, ANABEL ALVERO**

Duetto, op. 38, n.º 6

SOLISTAS Y ARTISTAS DEL BALLET



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

BHÂKTI, PAS DE DEUX

Música: TRADICIONAL DE LA INDIA

Coreografía: MAURICE BEJART

Puesta en Escena: AZARI PLISETSKI

Realización de Vestuario: TALLER DE SASTRERÍA DEL BALLET

Estrenado por el Ballet del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Lírico Nacional
La Zarzuela de Madrid, el 28 de Septiembre de 1989.

REPARTO

CARMEN MOLINA, HANS TINO

LA MUERTE DEL CISNE

Música: SAINT SAENS

Coreografía: MAYA PLISETSKAYA

REPARTO

MAYA PLISETSKAYA

DESCANSO





BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

CANTO VITAL

Música: **GUSTAV MAHLER**. Rondó de la Quinta Sinfonía en Do sostenido menor
(1901 - 1902)

Coreografía: **AZARI PLISETSKI**

Escenografía: **BORIS MESSERER**

Realización de Vestuario: **TALLER DE SASTRERÍA DEL BALLET**

Estrenado por el Ballet del Teatro Lírico Nacional en los Jardines del
Generalife dentro del Festival Internacional de Música y Danza de Granada
el 26 de Junio de 1988.

REPARTO

Hombre: **RICARDO FRANCO**
Bosques: **FERNANDO NAVAJAS**
Aires: **JOSÉ ANTONIO QUIROGA**
Aguas: **MANUEL ARMAS**

PAQUITA

Música: **ALOIS L. MINKUS**

Coreografía: **MARIUS PETIPA**

Puesta en Escena: **VALENTINA SAVINA Y AZARI PLISETSKI**

Realización de Vestuario: **TALLER DE SASTRERÍA DEL BALLET**

Estrenado por el Ballet del Teatro Lírico Nacional en el Teatro Lírico Nacional
La Zarzuela de Madrid, el 19 de Noviembre de 1988.

REPARTO

Paquita: **ARANTXA ARGÜELLES**
Lucián: **RAÚL TINO**
Primera Variación: **MAR BAUDESSON**
Segunda Variación: **ÁFRICA L. GUZMÁN**
Tercera Variación: **YOKO TAIRA**
Cuarta Variación: **MONTSERRAT GARCÍA**
Quinta Variación: **ELENA FIGUEROBA**
Sexta Variación: **M.^a LUISA RAMOS**
Séptima Variación: **RAÚL TINO**
Octava Variación: **ARANTXA ARGÜELLES**

**MAR BAUDESSON, ÁFRICA L. GUZMÁN, CATY ARTEAGA,
EVA M.^a LÓPEZ, ESTHER OLIVA, BELÉN MORENO**

**VERÓNICA ALTES, ANABEL ALVERO, MIREIA BOMBARDÓ,
M.^a EUROPA GUZMÁN, OLIVIA JORBA,
BLANCA RECHE, SUSANA RUIZ, ROCÍO PELÁEZ**



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

Sobreintendente
JOSÉ ANTONIO CAMPOS

Jefe de Producción
MARISOL RIERA

Gerente
VÍCTOR ARANDA

Administrador
MANUEL MARTÍNEZ

Jefe de Prensa
ANTONIO SÁNCHEZ CARRILLO

Coordinador Técnico
ALBERTO LUACES

Ayudante de Administración	Angel Herrero
Regidor	Goyo Jiménez
Maquinistas	Marcelo Suárez Luis García Cadenas
Electricistas	Florencio Sánchez Lucas González
Técnicos de Sonido	Jesús Santos José M. ^a Pulido
Ayudantes de Sonido	Pedro A. Jabardo Javier Cabellos
Vídeo	Ignacio Rodríguez
Jefe del Taller de Sastrería	Ismael Aznar
Sastrería	Juana Cuesta Rosa Sánchez Carmen del Valle Genoveva Bon
Utilero	José Luis Mora
Encargado de Almacén	José Talavera
Masajistas	Jesús Abadía Mateo Martín
Secretarias	Juana Lerma Concepción Martínez Raquel E. Méndez



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

MAYA PLISETSKAYA

Maya Plisetskaya, la personalidad más arrolladora del mundo de la danza desde la mítica Anna Pavlova, representa, por su vigorosa energía, su rechazo de todas las convenciones academicistas en el ballet y su fuerte carácter, un auténtico mito para los amantes de la Danza y el Arte en general. Su labor con el Ballet del Teatro Lírico Nacional, del que es Directora Artística desde diciembre de 1987, está destinada a consolidar la trayectoria de la joven compañía, que afronta ahora con entusiasmo esta nueva etapa.

La más deslumbrante bailarina de la escena soviética nació el 20 de noviembre de 1925 en el seno de una familia estrechamente vinculada al mundo del teatro y la danza. Es sobrina de Sulamith y Assaf Messerer, dos de los bailarines más famosos del Bolshoi en los años treinta; hija de Raquel Messerer, estrella del cine mudo, y hermana de Azari Plisetski —Adjunto a la Dirección y Maestro de Ballet del Ballet del Teatro Lírico Nacional, junto con Valentina Savina—.

Maya Plisetskaya fue una bailarina nata que ya a los tres años asombraba con sus improvisaciones en el jardín de infancia. “La llamada del Arte se siente desde la niñez”, ha comentado refiriéndose a aquella etapa, “Hay un momento en que uno comprende que pertenece al Arte y, una vez iniciado ese camino, ya no puede desviarse”. La *prima ballerina* rusa aseguró, de hecho, la orientación de esos primeros pasos en el ballet ingresando a los nueve años en la Escuela de Danza de Moscú, donde estudió con Jelisaveta Gerd. De su etapa de formación Maya Plisetskaya recuerda además muy especialmente su trabajo con Assaf Messerer y con Agripina Vaganova, la gran pedagoga del Kirov de Leningrado.

En 1941, Maya Plisetskaya ingresó en el Ballet del Gran Teatro de Moscú, el Bolshoi, al que se incorporó como solista. Sólo pocos meses más tarde triunfaría la jovencísima bailarina con su interpretación de *La Muerte del Cisne* de Fokine, en la que demostró su capacidad para dar nuevo vigor a las coreografías clásicas. En contraste con el de Anna Pavlova, el cisne de Plisetskaya era una metáfora menos resignada de la vida y la muerte, en la que el frenético aleteo de manos y brazos no era sino una demostración más de su voluntad de aferrarse a la existencia.

El revolucionario estilo de Maya Plisetskaya, que pronto se distinguió por la brillantez de su gran salto, el lirismo de sus brazos, su capacidad expresiva y la coherencia de sus movimientos, iba a adquirir aun mayor notoriedad artística con su encarnación del doble personaje de Odette-Odile en *El Lago de los Cisnes*, que desde 1947 ha interpretado en más de quinientas ocasiones, hasta convertirlo en el papel con el que más se la identifica. Sólo una bailarina tan intuitiva como ella podía responder a todos los matices del espectro musical de Tchaikovsky y extraer la riqueza de significados de la coreografía, que se pueden resumir en las vacilaciones del espíritu oprimido que se debate por alcanzar la libertad y el amor.

Durante los años 50, Maya Plisetskaya llegó a la cima de su popularidad y brillantez con sus interpretaciones de papeles tan distintos como el de la Reina de la Montaña de Cobre en *La Flor de Piedra* de Lavrovski (1954) o el de Aegina en *Espartaco* de Moiseyev (1958). Pero fueron sus tres impresionantes apariciones como Zarema, enajenada por los celos amorosos en *La Fuente de Bajchisarai* de Rostislav Zajarov (1948); como la desenvuelta y maliciosa Kitri en *Don Quijote* (1950) o, finalmente, como la heroica Laurencia en el ballet homónimo de Vajtang Chabukiani (1956) las que de un modo más definitivo demostraron su impresionante y personalísimo registro técnico-interpretativo. Temperamento, insensibilidad emotiva y virtuosismo nunca visto se combinaban, articulados en las más impresionantes pirotécnicas técnicas, en estas tres interpretaciones que destacan como sus más influyentes aportaciones a la danza de todos los tiempos.

Después de haber creado otros personajes de impacto, como el de Julieta en *Romeo y Julieta* de Lavrovsky o el de Majmana-Buhnu en *La Leyenda del Amo* de Grigorovich, Maya Plisetskaya estrenó en 1967 *Carmen Suite*, que se convertiría en su más famosa interpretación. La celebrísima



BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

coreografía de Alberto Alonso, que se inspiraba en la música de Bizet adaptada por Rodion Schedrin, marido de la *prima ballerina* rusa, reflejaba y enfatizaba muy acertadamente el carácter rebelde y audaz de su protagonista real. No es de extrañar, pues, que el estreno en el Bolshoi de este ballet —el primero jamás concebido expresamente para la Plisetskaya— constituyera un auténtico acontecimiento, provocando críticas y entusiasmos exacerbados ante la coreografía de pasos cortos y vulgares, que desafiaban la elegancia de las formas del ballet clásico, y la convicción de la bailarina rusa al incorporar ese atractivo personaje.

En 1972, abordó otro desafiante proyecto, un ballet basado en *Anna Karenina* de Tolstoy, sobre una partitura de Schedrin. Plisetskaya, a quien desde hacía tiempo fascinaba la idea de trasladar a la danza toda la plástica y la expresividad descritas por el escritor ruso en su obra maestra, asumió la labor de director escénico y fue la propia coreógrafa de su papel por vez primera. La Anna Karenina de Plisetskaya transmitía de un modo muy emotivo el confuso espíritu y el fatalismo de la heroína más atormentada de Tolstoy.

Los años 60 fueron para Maya Plisetskaya una década marcada por la experimentación y el contacto con coreógrafos occidentales. En 1973 estrenó en París *La Rose Malade*, basada en un poema de William Blake, que Roland Petit había creado para ella inspirándose en la música de Gustav Mahler. Sus brazos, ondulando como una planta acuática, representaban el compendio de la expresividad del ballet, y su cuerpo desplegado como los pétalos de una flor o contraído con imperceptible dolor, acompañaba este lirismo por un *pathos* escalofriante. En el ballet *Isadora*, concebido para ella por Maurice Béjart, Plisetskaya utilizaba el magnetismo de su presencia escénica. Su sobrecogedora aparición como la moribunda Isadora Duncan resultaba una imagen inolvidable y los sucesivos “momentos” coreográficos lograban reproducir con gran densidad expresiva la inconfundible personalidad y estilo de la bailarina norteamericana.

Su experiencia con Maurice Béjart —de quien también interpretó su *Bolero* y *Leda*— influyó en su segunda coreografía propia, una versión de *La Gaviota* de Chejov con música de Schedrin estrenada en 1980. *La Gaviota* levantó una tormenta de controversias en los diarios soviéticos. A través de un lenguaje muy similar al de Antony Tudor en *Jardín de Lilas*, Plisetskaya delineó una imaginativa composición coreográfica, tratando la obra en una clave muy personal al enfocar el drama de los conflictivos sentimientos de Nina Zarechnata: su pasión por Trigorin, sus sueños de emancipación femenina y su absorbente pasión por las nuevas formas de expresión como actriz.

“Se trata, una vez más, del destino de gentes amargadas”, explica Maya Plisetskaya, “De atmósferas, estados de ánimo, sonoridades de la obra —tanto en su versión literaria como en la interpretación musical— que me sugerían ya la plástica de la coreografía. De hecho, hay veces en que las palabras no bastan para expresarse, y entonces compensa esa carencia el cuerpo, el movimiento”.

Sobre su experiencia con el Ballet del Teatro Lírico Nacional, Maya Plisetskaya afirma: “Me he propuesto, sobre todo, atraer la atención del público hacia esta compañía jovencísima y muy capaz. En España no ha habido una tradición, un culto hacia el ballet clásico. A mí me interesa aportar ese bagaje, y al mismo tiempo imprimir el empujón definitivo al Ballet del Teatro Lírico Nacional: llamar la atención, crear casi una sensación de “shock”, de excepcionalidad, para que luego, cuando yo me haya ido, persista ese interés y la compañía pueda seguir su propio rumbo. Quiero crear junto a estos bailarines una “marca”, un perfil único que les ayude a sobresalir”.



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

RAY BARRA

Nació en San Francisco, de padre gallego y madre sevillana. Estudió en su ciudad natal, en Nueva York y en Copenhague. Fue solista del San Francisco Ballet y del American Ballet Theatre. Más tarde, se incorporó como primer bailarín al Ballet de Stuttgart, donde bailó *Romeo y Julieta*, *Eugene Onegin*, *El Lago de los Cisnes*, *El Pájaro de Fuego* (todas ellas con coreografía de John Cranko), *Las Hermanas* y *La Canción de la Tierra* (ambas de Kenneth MacMillan), entre otras obras.

En 1966 tuvo que dejar de bailar a causa de un accidente. A partir de entonces trabajó como maestro de baile y ayudante de dirección, principalmente en Berlín, con Kenneth MacMillan y George Balanchine, y en Frankfurt con John Neumeier. Sus primeras coreografías, de tipo experimental, datan de 1965 y fueron realizadas como encargos de John Cranko para los *workshops* del Ballet de Stuttgart. Una de ellas, *Rossini Sonatas*, se integró en el repertorio de la compañía.

Posteriormente, Ray Barra comenzó a coreografiar los fragmentos bailados de óperas, operetas y comedias musicales que se representaban en la Ópera de Stuttgart, como *Kiss me, Kate* o *El Barón Gitano*, y en otros teatros de ópera, como Berlín, Frankfurt, Munich (*Los Maestros Cantores*), Hamburgo, Viena (*Parsifal*, *Aida*) y en el Festival de Salzburgo. Durante ese tiempo, puso también en escena numerosas coreografías de MacMillan y Neumeier que él había bailado, en ciudades como Estocolmo, Copenhague, Londres y Viena.

Los primeros trabajos coreográficos concebidos por Ray Barra estrictamente para ballet nacieron en 1982 en la Ópera de Munich. Allí creó *Alborada*, sobre la *Alborada del Gracioso* de Ravel, y *Wandlungsmomente*, sobre varias piezas de Rachmaninov. A finales de 1984, fue contactado en su residencia de Ciudadela (Menorca) por María de Ávila, entonces directora del Ballet Nacional de España. Tras declinar su oferta inicial, Ray Barra aceptó finalmente el cargo de adjunto a la dirección, incorporándose al Ballet Nacional de España-Clásico a finales de 1985. Pocos meses después, estrenó lo que iba a ser el segundo de los cinco ballets creados especialmente para la compañía, *Nocturno*. Además de este "ballet para dos personas", Ray Barra ha concebido otras cuatro coreografías exclusivamente para el Ballet del Teatro Lírico Nacional: *Poema Divino*, *Cascanueces*, *La Espera* y *Hoja de álbum*, que se estrenará próximamente. Ray Barra es, desde finales de 1986, Director Estable del Ballet del Teatro Lírico Nacional.



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

ARANTXA ARGÜELLES

PRIMERA BAILARINA

Nació en Zaragoza en 1970, comenzó sus estudios de danza a los cuatro años en la escuela de María de Ávila, de dicha ciudad, donde recibió también clases de Lola de Ávila y Cristina Miñana.

En 1981, con 11 años de edad, debutó profesionalmente con el Ballet Clásico de Zaragoza junto a Antonio Castilla, en el Teatro Principal de esta ciudad. En 1983, bailó con Charles Jude (Etoile de la Ópera de París) el Pas de Deux *Don Quijote*, con esta misma compañía realiza giras en diversas ciudades haciendo su presentación en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela de Madrid y en el Joyce Theatre de Nueva York.

Ingresa en 1984 en el Ballet Nacional de España-Clásico como solista, un año más tarde, en 1985 obtiene el Primer Premio en el Concurso para Jóvenes Bailarines de Eurovisión en Reggio Emilia (Italia), presidido por Peter Schaufuss, Director del London Festival Ballet, teniendo como Jurado a Alicia Markova, Paolo Bortoluzzi, Marika Besobratsova y Helba Noguiera.

En 1986, obtiene la Medalla de Oro (además de otros 4 galardones), en el Concurso de Danza de la Villa de París, formando pareja con Antonio Castilla, con el Pas de Deux *Queja*, creado para ellos por Luc De Layress y el Pas de Deux *Don Quijote*.

Ha tenido el honor de ser invitada personalmente por Alicia Alonso para participar en el X y XI Festival de La Habana. Allí ha tenido la ocasión de bailar junto a bailarines de la talla de Lázaro Carreño y Julio Arozarena, interpretando con éste último *El Lago de los Cisnes* (Odette-Odile) preparado por Mirta Pla.

Por otra parte, recibe numerosas invitaciones para participar en Galas Internacionales, entre ellas: Fundación Gala Benéfica contra el SIDA (Bruselas), a la que también acudieron Natalia Makarova, Alicia Alonso y Richard Cragun. Introdans (Holanda), formando pareja con Raúl Tino. Gala Internacional a beneficio de la Cruz Roja (Turín), junto a Julio Bocca.

En la temporada 87, baila en el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela de Madrid, junto a Julio Bocca, las coreografías: *Tema y variaciones* (Balanchine) y el Pas de Deux *El Corsario*, así como, *Paquita* y *Diana* y *Acteón*, *Pas de Deux* en la temporada 88 en este mismo Teatro.

Estrena en el Festival Internacional de Sevilla, la coreografía *Carmen Suite*, de Alberto Alonso, coreografía creada para Maya Plisetskaya en 1967 y que el coreógrafo crea, en esta ocasión, una nueva versión para ella.

En 1989, es invitada por la RAI, para bailar con Rafael Paganini (coreógrafo Vittorio Vialli). Posteriormente, recibe clases magistrales de Alicia Alonso en Madrid.

En el transcurso de su carrera ha tenido como maestros a: Karemia Moreno, K. Fedicheva, Luc de Layress, Pavel Bocu, Mirta Pla, Giselle Roberge y Azari Plisetski.

Cuenta en su repertorio con papeles principales en los ballets: *Serenade*, *Sinfonía Pastoral*, *Voluntaries*, *Concerto Barocco*, *Tarde en la Siesta*, *Poema Divini*, *Las Sílides*, *Los Cuatro Temperamentos*, *Tema y Variaciones*, *Carmen Suite*, *Raymonda*, *Divertimento*, *La Noche de Walpurgis*, *Sinfonía India*, *El Lago de los Cisnes*. Así como Pas de Deux: *El Corsario*, *Don Quijote*, *La Fille mal Gardée*, *Cisne Negro*, *Diana* y *Acteón*, *Gran Pas Classique*, Tchaikovsky Pas de Deux.



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

Hoja de Álbum

Hoja de Álbum es la quinta coreografía concebida específicamente para el Ballet del Teatro Lírico por Ray Barra, Director Estable de la compañía, y constituye una nueva aportación del coreógrafo y ex-bailarín norteamericano a su repertorio, que incluye asimismo ballets como *La Espera* (1987), *Cascanueces* (1986), *Nocturno* (1985) o *Poema Divino* (1985).

La música de Félix Mendelssohn, y en concreto nueve de sus cuarenta y ocho *Romanzas sin palabras* compuestas entre 1832 y 1845, ha servido a Barra de apoyo e inspiración para los sucesivos “momentos” coreográficos de *Hoja de Álbum*, que ilustran plásticamente la intensidad y lirismo de las breves composiciones del músico alemán: “La obra para piano de Mendelssohn siempre me había emocionado, pero con este ballet he sentido, quizá de un modo más evidente que en otras de mis coreografías, la influencia de la música en los movimientos y en todo el proceso creativo: yo partía de unas ideas, de imágenes más o menos definidas, y busqué la música que mejor las reflejara; pero, al encontrarla, esa música ha enriquecido y modificado notablemente el ballet mismo”.

De hecho, la coreografía de Ray Barra está integrada por una colección de nueve “miniaturas” distintas, que se inicia con los acordes de la Romanza op. 53 n.º 1 (*Andante con moto*): cuatro grupos y una pareja permanecen estáticos en la penumbra del escenario hasta que la música da pie al primer “momento”, un paso a cinco de las solistas femeninas, que recrea el diálogo entre una de ellas —la protagonista— y sus compañeras. El *Andante cantabile* de la primera de las *Zwei Klavierstücke* presenta a una pareja cuya madurez y sobriedad expresiva hacen de éste un paso a dos contenido, denso y al mismo tiempo impregnado de una serena placidez, la memoria de un “amor antiguo”. Más inquietante es el carácter de la primera *Venetianische gondoliad* (*Allegretto tranquillo*, op. 30 n.º 6), en la que una figura masculina se debate indecisa entre dos mujeres en un paso a tres que combina la fluidez con el juego de atracciones.

El juego, si bien con un espíritu más desenfadado que en el fragmento anterior, es también el motivo argumental de la *Jägerlied* o *Canción de caza*, Op. 19 n.º 3 (*Molto Allegro e Vivace*), protagonizado por dos bailarines a los que se une brevemente otra pareja para sugerir “la esencia de una sonrisa”, como Barra la define. En el “momento” sucesivo, el segundo paso a tres de *Hoja de Álbum*, la melodía del *Andante espressivo*, op. 85 n.º 1 acompaña los movimientos más equilibrados de los tres bailarines, un hombre y dos mujeres, que trazan una estampa en la que la amistad y la despreocupación alejan cualquier sentimiento maligno.

Un nuevo paso a dos se detiene en la imagen de un hombre que ha de decir adiós a su amada, mientras que la melancolía y muda tristeza de ella se funden imperceptiblemente con la música de la *Venetianische Gondoliad* op. 62 n.º 5 (*Andante con moto*). La quietud de este fragmento contrasta vivamente con el carácter dominante y enérgico del paso a seis sucesivo, en el que cinco bailarines dialogan con el protagonista en un ambiente relajado, casi de sobremesa campestre, y especialmente propicio al intercambio divertido, una atmósfera en fin que refleja muy bien el espíritu de la



BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Hoja de Álbum op. 117 (*Allegro*) que da título a la coreografía. Tres parejas interpretan la siguiente "página" de este ballet, una escena romántica en la que los más inexpertos tratan de emular el "amor puro" de quienes ya lo expresaron en el segundo fragmento de la obra. El *Andante espressivo* de esta octava Romanza resuelve por último en un brillante *finale* conjunto, que reproduce de modo conclusivo las primeras impresiones recreadas en *Hoja de Álbum* sobre el fondo musical del *Andante con moto*, op. 38 n.º 65.

Ray Barra ha creado con *Hoja de Álbum* su ballet probablemente más "lírico", una coreografía de menor dramatismo y tensión que su inmediata precedente, *La Espera*, pero no por ello menos rica en intensidad expresiva. Como en *Nocturno*, aquí se escenifican atracciones y sentimientos despertados por el amor, en sus más diversas manifestaciones, pero al contrario que en aquel "ballet para dos personas", la orientación coreográfica es en *Hoja de Álbum* menos neoclásica y más decididamente contemporánea. *Arabesques*, *ports de bras* y extensiones de distintos sentido se combinan con figuras muy exigentes desde el punto de vista de la técnica y con flexiones y curvas que pertenecen a un lenguaje abiertamente moderno.

Con una actitud que ya es característica del coreógrafo y ex-bailarín norteamericano, Ray Barra ha colaborado muy estrechamente durante todo el proceso de creación con los solistas de la compañía, a quienes —afirma— "pertenece" este ballet. Es precisamente ese planteamiento el que impide que *Hoja de Álbum*, aun sin apoyarse en una línea argumental concreta, pueda ser considerado un "ballet abstracto". "En realidad", explica Ray Barra, "no creo en lo abstracto. Toda obra, y más aún todo ballet, deja de ser abstracta en el momento en que alguien lo interpreta. Sin embargo, sí me han fascinado en *Hoja de Álbum* aspectos quizá poco concretos, como la pureza de los sentimientos o la intensidad del amor, aunque nunca como una situación ideal y de algún modo aislada de la realidad contemporánea, sino como algo que existe ahí fuera, o al menos eso me gustaría creer. Yo creo que *Hoja de Álbum* es en cierto sentido un ballet de hoy pensado en el ayer, y he querido que esa vocación, esa atmósfera, fueran la clave de su originalidad y, espero, también de su interés".





BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

Bhâkti

El pas de deux "Bhâkti" es un fragmento de la tercera parte de un espectáculo de Maurice Béjart concebido especialmente para el Patio de Honor del Palacio de los Papas de Aviñón, donde se desarrolla cada año el prestigioso festival. La obra total se llamaba "A la recherche de..." y la primera representación fue el 26 de julio de 1968 por el Ballet del Siglo XX. Curiosamente, sólo ha perdurado y se ha internacionalizado el pas de deux de Shiva y Shakti. Esto ocurría en la época de idilio entre Jean Vilar, director del evento, y Béjart, que fue invitado varios años consecutivos a estrenar sus creaciones en el Patio de Honor.

"A la recherche de..." tiene tres partes: "Cantate" con música de Weber; "La Noche Oscura", sin música y con el recitado de los versos de San Juan de la Cruz, y Bhâkti, con fondo sonoro de música tradicional de la India. Se le considera una obra de actualidad y en concordancia con las inquietudes sociales del momento de su creación (el hippismo, el descubrimiento de la música hindú por The Beatles, la sicolodelia), algo a lo que Béjart no se sentía ajeno, y que es parte de la fórmula mágica de su popularización y aceptación por los grandes públicos.

Esta obra ambiciosa tiene detalles que ya son historia. El propio Béjart bailó el estreno para sustituir a Germinal Casado, que debía acompañar a María Casares, que era quien recitaba a San Juan en la segunda parte, "La Noche Oscura", donde además, un bailar flamenco taconeaba implacablemente en un costado de la escena.

Germinal Casado diseñó y cosió la ropa de "Bhâkti", y el pas de deux fue bailado por Maina Gielgud y Paolo Bortoluzzi. En Aviñón se hicieron ese año seis representaciones de la pieza, donde volvieron a representarla con éxito al año siguiente. Y en 1970 se hizo un filme donde bailaban la Gielgud y Casado.

A propósito de este ballet Béjart ha dicho: "Por el amor, el adorador se identifica con la divinidad y revive cada vez la leyenda de su dios". Sobre esta máxima hermética, armó una acción llena de evoluciones envolventes que se acercaban a la iconografía de las cuevas de Ajanta, entre otras referencias plásticas.

El coreógrafo describe así la acción del pas de deux de Shiva y Shakti:

"Shiva, dios de la destrucción y su esposa, Shakti, diosa de la danza, energía vital que emana de él y vuelve a él, inmóvil y por tanto eternamente en movimiento". Así, la acción-regresión da la pauta formal de un paso a dos que hoy puede ser considerado como uno de los clásicos del estilo bejartiano.



BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

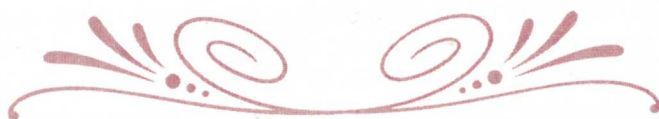
La Muerte del Cisne

La Muerte del Cisne es un solo coreográfico que fue creado para Anna Pavlova por Michel Fokine sobre el conocido fragmento de *El Carnaval de los Animales* de Camille Saint-Saëns titulado *Le Cygne*. Desde su estreno, en 1905, esta breve coreografía se ha convertido en una de las más sobresalientes dentro del repertorio de las grandes bailarinas y, de forma muy especial, del de Maya Plisetskaya, cuya interpretación añade nuevos y profundos matices al original.

La Muerte del Cisne fue concebida por Fokine a instancias de la propia Pavlova. El coreógrafo ruso completó el encargo inspirado por la afinidad que apreciaba entre la delicada figura de la Pavlova y el cisne moribundo que protagonizaría su creación. En *La Muerte del Cisne* se combina la técnica más depurada y precisa con una expresividad muy intensa que se recrea en mostrar la inútil lucha contra la futilidad de la existencia. "Es un ballet para todo el cuerpo, y no únicamente de las extremidades; mi coreografía apela no solo a la vista sino sobre todo a las emociones y a la imaginación", afirmaba el propio Fokine pocos años después del estreno.

La Muerte del Cisne constituye una de las piezas esenciales dentro del repertorio de Maya Plisetskaya, que logra transmitir de forma escalofriante toda la tensión, la fragilidad y el dramatismo de este último instante en la vida de un cisne. Plisetskaya hace suyo este conmovedor solo a través de una técnica impecable, por el perfecto acabado de cada posición y de cada mínimo movimiento y de una impresionante capacidad para expresar con incisivo dramatismo la tensión emotiva manifestada por cada una de las figuraciones y por el papel en su conjunto.

Los movimientos de Plisetskaya-cisne, gradualmente más atenuados a medida que se acerca el momento inevitable del final, adquieren en su interpretación un matiz de resistencia, de rebeldía, que hace de este solo una poderosa metáfora sobre la vida y la muerte, una experiencia trágica y catártica al mismo tiempo para el público.





BALLET DEL TEATRO
LÍRICO NACIONAL

Canto Vital

Canto Vital es la tercera y última coreografía creada por Azari Plisetski durante su permanencia como primer bailarín, maestro de baile y coreógrafo en el Ballet Nacional de Cuba. Tras el estreno de *La Avanzada* (1964) para seis hombres, sobre música de A. Alexandrov, y del *Primer Concierto* (1968), una pieza para varias parejas inspirada en la obra homónima de Sergei Prokofiev, Azari Plisetski concibió en 1983 un ballet para cuatro bailarines en el que quedaran plasmadas las inquietudes creativas y formales que había despertado en él la experiencia de diez años con la compañía cubana.

Canto Vital fue estrenado por el Ballet Nacional de Cuba en el Gran Teatro García Lorca de La Habana, el 1 de marzo de 1973 y está inspirado en el Rondó de la Quinta Sinfonía de Gustav Mahler. "La música de Mahler", comenta al respecto Azari Plisetski, "sugiere muy bien, en mi opinión, todas esas revelaciones, esos reflejos de la Naturaleza que me interesaba recrear en *Canto Vital*. Unos reflejos que tienen que ver con la convivencia, unas veces dialéctica, otras armónica, del Hombre con tres distintas fuerzas de esa Naturaleza: las Aguas, los Bosques y los Aires, incorporadas por otras tantas figuras masculinas".

"El Hombre, que está en todos esos elementos, debe vivir y enfrentarse con ellos en su búsqueda vital de una armonía, un equilibrio que le reconcilie con esas fuerzas", continúa Azari Plisetski, "En *Canto Vital*, los bailarines representan además los diversos elementos en toda su riqueza, desde un acercamiento nada esquemático, por explicarlo de alguna forma: las Aguas son también pescador, pez, corriente; los Bosques simbolizan al mismo tiempo a sus habitantes, los cazadores, las presas... Se trata de un cúmulo de fuerzas que chocan, se funden o separan en un movimiento continuo, en ocasiones vertiginoso".

Azari Plisetski, que se declara influido por "todos los grandes coreógrafos, un poco", se propuso con *Canto Vital* profundizar en la búsqueda de un estilo personal a través, sobre todo, del énfasis en la virilidad y el vigor del ballet masculino. "Me interesaba poner al servicio de la danza todos los logros del ballet clásico, y al mismo tiempo aprovechar los elementos de la danza moderna y contemporánea en lo que aportan al desarrollo del cuerpo como elemento expresivo", añade Plisetski.

En *Canto Vital*, los cuatro intérpretes participan del enorme dinamismo de una coreografía que exige unos movimientos precisos y una expresividad diáfana. Para Azari Plisetski, el "mensaje" de su coreografía es tan sólo en cuanto que "cada movimiento o gesto siempre implica un mensaje, pero lo hace de un modo subconsciente". Por eso, al maestro ruso le ha preocupado siempre renovar el sentido de su obra en función de sus intérpretes: "Esta coreografía fue creada en origen para mis alumnos de la Escuela del Ballet Nacional de Cuba, que más tarde llegarían a ser primeros bailarines de la compañía. Muchos años más tarde, tuve la oportunidad de supervisar la puesta en escena de *Canto Vital* por parte del Ballet de Stuttgart. Ahora, al afrontar esta nueva versión, siento un gran interés por comprobar qué nueva orientación van a aportar los bailarines del Ballet del Teatro Lírico Nacional, con sus personalidades



BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

y estilos distintivos, y, por otra parte, qué es lo que esta experiencia puede aportarles a ellos, a su desarrollo técnico y expresivo”.

En opinión de Azari Plisetski, *Canto Vital* se inscribe dentro de las tendencias relativamente recientes que otorgan un mayor peso específico al ballet masculino: “Desde los años 60 se han hecho enormes progresos en ese sentido”, comenta, “Se ha roto la prioridad total de la figura femenina, a la que hasta entonces estaba subordinado el bailarín. Finalmente, gracias a figuras como Vassiliev, Baryshnikov o Nureyev, el hombre está encontrando su propio lugar dentro de la danza, una armonía similar a la que halla, siquiera momentáneamente, el Hombre de mi coreografía. Hay que esperar que una y otra no sean sólo pasajeras”.





BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

Paquita

Al igual que otros muchos ballets del período romántico, *Paquita* ha tenido una historia peculiar y sin duda significativa de la evolución de la danza y el repertorio balletístico en los dos últimos siglos. La coreografía de Joseph Mazilier sobre música de Edward Deldevez, estrenada con gran éxito por Carlotta Grisi en 1846, había sido recreada solo un año después por Marius Petipa para su debut como primer bailarín con el Ballet Imperial de San Petersburgo. Sin embargo, fue el Grand Pas concebido en 1881 por el propio Petipa sobre música de Minkus el que de hecho perduró como pieza de repertorio de las mejores compañías. El Divertimento que presenta el Ballet del Teatro Lírico Nacional, aunque inspirado en esta última coreografía, tiene ciertos aspectos en común con los ballets montados en las últimas décadas por Rudolf Nureyev (1964) y por otras compañías soviéticas, norteamericanas y europeas, y al mismo tiempo no pierde de vista la versión íntegra, que todavía conservan en su repertorio conjunto como el Kirov de Leningrado.

Paquita comparte con *Don Quijote* y otras obras anteriores de Petipa el gusto por lo español que el coreógrafo franco-ruso había podido cultivar durante su fructífera permanencia en España, donde adquirió grandes conocimientos de baile español y creó varios ballets de similar tono. “Para nosotros era significativa y al mismo tiempo inquietante la idea de devolver a la danza española algo que, al fin y al cabo, tuvo su origen en este país”, explican Valentina Savina y Azari Plisetski, Adjuntos a la Dirección del Ballet del Teatro Lírico Nacional y responsables de la versión que ahora presenta la compañía. “Sin embargo, es importante señalar que uno de los mayores atractivos de *Paquita* es, al contrario de lo que pudiera sugerir su título, la sutileza de la coreografía, en la que Petipa prescinde de las danzas de carácter y logra recrear ese espíritu folklórico a través de pequeñas *nuances*, de detalles. Se trata de un ballet en el que destaca por encima de todo la estilística, una elegancia y una gracia que impregnan hasta las más complejas dificultades técnicas”.

Una vez superada la fidelidad al argumento original, que se ocupaba del romance aparentemente imposible entre una gitana española y un oficial napoleónico, el *divertimento* se estructura en ocho variaciones y un paso a dos que, con el prólogo y la coda, ofrecen un amplio margen de lucimiento para la pareja protagonista, las seis solistas y el poco nutrido cuerpo de baile. La dificultad de los sucesivos números, que incluyen diversas intervenciones individuales y pasos a dos, a tres y a cuatro, supone, en palabras de Savina y Plisetski, “la necesidad de aplicar el mismo detenimiento en la selección del reparto que caracterizaba a Petipa en su tiempo”. “Ha habido muchas Paquitas, pero todas han respetado esa técnica definida que Petipa logró articular en sus ballets, y ese es también nuestro propósito al montar esta coreografía con el Ballet del Teatro Lírico Nacional”, afirman Valentina Savina y Azari Plisetski.

Aunque la intervención del protagonista masculino deja su huella tanto en su variación como en el paso a dos, que comparte múltiples referencias con los más cono-



BALLET DEL TEATRO LÍRICO NACIONAL

cidos fragmentos de Petipa, *Paquita* es, sobre todo, un "ballet femenino", reflejo del momento estilístico en que fue creado, y como tal pone especial énfasis en la finura y precisión de las más exigentes figuras clásicas, tanto en las intervenciones de las solistas como en los movimientos del conjunto que Petipa intercala a lo largo de su coreografía, concediendo al cuerpo de baile un cierto protagonismo preludio de tendencias posteriores.

Paquita se integra dentro del repertorio más rigurosamente clásico del Ballet del Teatro Lírico Nacional, que ya incluye otras obras como *Raymonda Divertimento* y *El Lago de los Cisnes* (Segundo Acto), entre otras coreografías.

